



## Journal of the Short Story in English

Les Cahiers de la nouvelle

37 | Autumn 2001

Varia

---

# « The Masque of the Red Death » : une allégorie esthétique à la rencontre des eschatologies poésque et orientale

René Dubois

---



### Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/jsse/583>

ISSN: 1969-6108

### Publisher

Presses universitaires de Rennes

### Printed version

Date of publication: 1 September 2001

ISSN: 0294-04442

### Electronic reference

René Dubois, « « The Masque of the Red Death » : une allégorie esthétique à la rencontre des eschatologies poésque et orientale », *Journal of the Short Story in English* [Online], 37 | Autumn 2001, Online since 11 October 2013, connection on 03 December 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jsse/583>

---

This text was automatically generated on 3 December 2020.

© All rights reserved

---

# « The Masque of the Red Death » : une allégorie esthétique à la rencontre des eschatologies poesque et orientale

René Dubois

---

- 1 Dans le corpus des contes de Poe, "The Masque of the Red Death"<sup>1</sup> se présente comme l'un des récits les plus linéaires dans toute l'acception du terme. Doté d'une structure diégétique lisse, ce récit relate une anecdote brève et limpide dont le cadre historique indéterminé contribue à renforcer, avec une grande efficacité, l'aspect allégorique du conte. Or, en matière d'allégorie, Poe n'en est pas ici à son premier tableau. Parmi les onze contes du début de la carrière littéraire de Poe<sup>2</sup>, il en est plusieurs qui ont été écrits dans cette veine dont "King Pest" qui paraît en 1835, soit sept ans avant "The Masque", avec le sous-titre "A Tale Containing an Allegory".
- 2 Certes, les deux contes s'inspirent directement des souvenirs de la peste qui sévissait encore au début des années 1830 sur la côte est des Etats-Unis<sup>3</sup>, mais c'est bien là l'unique facteur commun de ces deux récits dont les visées profondes sont totalement divergentes. Aux attaques satiriques de "King Pest" dirigées contre Benjamin Disraeli et son roman *Vivian Grey* (1826) que Poe parodie à outrance en recourant au burlesque le plus débridé, s'opposent, dans "The Masque", des considérations d'une tout autre portée, qui touchent à des domaines aussi variés, et en apparence aussi éloignés les uns des autres, que l'art, la temporalité et la cosmologie. Par ailleurs, si dans "King Pest" l'aspect allégorique se cantonne dans la sphère de la fable morale, dans "The Masque", en revanche, il acquiert toute son envergure ; et si Poe éprouve le besoin d'étaler la virulence de ses attaques sur une douzaine de pages dans le premier récit, dans le second il ne lui en faut que six pour exprimer l'ensemble de ses soucis esthétiques et métaphysiques. C'est dire à quel point l'allégorie se trouve condensée dans "The Masque" dont l'efficacité narratologique repose sur la parfaite coïncidence entre récit et histoire ou diégèse, selon la distinction établie par Genette<sup>4</sup>. Les détails symboliques

de l'histoire narrée se conjuguent avec les deux paramètres essentiels du récit que constituent le temps et l'espace pour donner à la texture de "The Masque" une trame extrêmement serrée sur le plan du signifiant, alors que sur celui du signifié elle est suffisamment lâche pour admettre une interprétation plurielle. "The Masque" se prête en effet à deux niveaux de lecture essentiels, l'un en suivant l'axe syntagmatique du récit et l'autre en s'élevant le long de l'axe paradigmatique. L'interaction constante de ces deux axes permet à ce récit, dont les vastes visées s'accommodent d'une rare laconicité, de couvrir trois domaines à la fois : le domaine de l'esthétique fourvoyée par l'interprétation perverse qu'en donne le héros, le domaine existentiel sous-tendu par les rapports intimes qui lient entre eux les deux couples mort/vie et temps/espace, enfin, celui, éminemment épistémique, de la cosmologie où la réflexion poétique, telle un écho des affirmations d'*Eureka*, rejoint la pensée orientale, et notamment la tradition bouddhique, à travers une eschatologie qui débouche sur le centre vide ou le Néant de l'Absolu, terme incontournable du microcosme comme du macrocosme.

## Le bal masqué : une esthétique de la mort

### La thématique des masques

- 3 "The Masque" se présente sous la forme d'une célébration festive qui n'est autre qu'une pérégrination dans le temps et dans l'espace, au cours de laquelle le héros, Prospero – prince au nom évocateur sur lequel nous reviendrons – et son entourage tentent par tous les moyens de bannir de leur vie toute idée de maladie, de souffrance et de mort, afin de jouir indéfiniment de leurs contraires. Dans le but d'échapper à la peste qui sévit à l'extérieur, Prospero crée un monde à part et s'y enferme avec sa cour comme dans un véritable microcosme qui n'en a pas moins conservé du macrocosme ses deux paramètres essentiels, à savoir le temps et l'espace. Dans cette oasis de paix Prospero s'ingénie à organiser un bal masqué d'une grande originalité, où le *bizarre* le dispute au *luxe* : cette assemblée privilégiée évolue, accompagnée des accords joyeux d'un orchestre mais aussi du sinistre carillon d'une horloge, à travers une série de sept chambres tendues de couleurs différentes, et doit arborer des masques extravagants mais évoquant uniquement le plaisir et la joie de vivre : « In truth the masquerade license of the night was nearly unlimited. » Mais voilà que l'on s'aperçoit tout d'un coup de la présence, parmi la foule, d'un masque hors norme, celui de la Mort, entaché de sang et complété d'un linceul en guise d'accoutrement. La farandole se transforme dès lors en une poursuite effrénée de la Mort Rouge talonnée par Prospero qui, parvenu dans la dernière chambre tendue de noir, s'effondre foudroyé par la vision rapprochée de la Mort, tandis que ses courtisans, accourus à sa rescousse, succombent un à un, face à l'horreur de leur découverte : le masque de la Mort Rouge est un masque sans corps, sans support tangible, vide, « untenanted by any tangible form ».
- 4 Il est intéressant de noter, en tout premier lieu, la distinction qu'établit ici Poe entre *masque* et *mask*. Si le Webster's International Dictionary définit les deux termes *masque* et *mask* comme exprimant une danse, une mascarade, une farandole composée de personnages masqués, Poe semble n'accorder cette définition qu'au seul terme *masque*, marquant ainsi une nette distinction entre "The Masque" et "The Mask" de la Mort Rouge, le second terme renvoyant uniquement à l'idée de déguisement,

d'accoutrement. La distinction est d'importance car la Mort Rouge se trouve ainsi doublement topicalisée : elle mène la danse autant qu'elle est masquée ; elle est, pour ainsi dire, juge et partie car elle participe autant aux réjouissances du moment qu'elle en sera victime, devant disparaître, elle aussi, au terme de la mascarade. La Mort Rouge présente un double statut dont la signification est éloquente : passant du statut de l'intrus effacé au début des libations – « He had come like a thief in the night » – à celui de meneur dans la dernière partie du récit, elle démontre ainsi l'omniprésence et l'omnipotence du mal que l'on croyait avoir éradiqué. Le fait que Prospero est également omniprésent dans le récit signale une thématique partagée : la Mort Rouge et le Prince sont tous deux maîtres des lieux, tous deux protagonistes d'une même pièce en sept tableaux, tous deux voués à disparaître presque simultanément. La Mort Rouge, outre son double statut, aurait-elle un double en la personne de Prospero ? Prospero se serait-il confronté à son propre double sous les traits de la Mortalité, tel William Wilson, ce héros éponyme de la nouvelle de Poe qui meurt à la vie après avoir tué son double ? Où l'on voit que la thématique des masques n'est pas aussi transparente qu'il y paraît et que le masque, au sens large du terme, recouvre le concept d'illusion parce qu'il touche aux phénomènes liés à la perception et à la conscience claire – ou enténébrée – des choses, comme c'est le cas avec Prospero.

## Spectacle, spectre et spécularité

- 5 La Mort en ce royaume est doublement choquante car, d'une part, elle est tout à fait incongrue et, d'autre part, elle se donne en spectacle de façon scandaleuse : "The whole company, indeed, seemed now deeply to feel that in the costume and bearing of the stranger neither wit nor propriety existed". *"The Masque"* se donne à lire comme le compte rendu d'une réjouissance qu'une mise en scène insolite mais méticuleuse transforme en spectacle d'abord original puis hallucinant : au cœur de l'étrange tourbillon des fêtards la présence de la Mort Rouge constitue une mise en abîme du spectacle en devenant la principale attraction du moment, en assumant le rôle du masque le plus répugnant mais aussi le plus fascinant qu'on ait pu imaginer. Figure emblématique d'une instance inconsistante, vide de nature propre, et qui participe de ce que James W. Gargano<sup>5</sup> appelle un complot à la fois céleste et infernal destiné à réduire l'humanité à l'anonymat total, le masque s'érige ici en objet de toutes les focalisations, doté de multiples effets de sens.
- 6 L'ambivalence profonde du masque de la Mort Rouge est en partie due à son aspect spectral : son accoutrement évoque jusque dans le moindre détail le spectre de la Mort – « The figure was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave. », « The mask (...) was made so nearly to resemble the countenance of a stiffened corpse ». Par ailleurs, cette dimension spectrale de la Mort Rouge se vérifie à la fin du récit lorsque les courtisans de Prospero s'aperçoivent avec horreur qu'il n'y a personne derrière le masque qui serait donc une apparition surnaturelle, « an agent from the supernal<sup>6</sup> », comme le définit Gargano<sup>7</sup>. Mais le spectral à lui seul ne peut expliquer l'omnipotence du masque et la fascination qu'il exerce sur le public. Face à ce masque, Prospero et ses courtisans succombent, terrassés par une vision insupportable, mais si cette vision s'avère aussi insupportable pour les protagonistes de la mascarade c'est sans doute parce que le masque de la Mort Rouge porte en lui l'image de leur propre mortalité.

- 7 La mort de Prospero et des autres face à l'image de leur propre destin traduit de façon elliptique l'accomplissement de la mission allégorique du récit : la mort qu'ils veulent fuir est non seulement parmi eux mais aussi en eux, et sa manifestation, visible mais impalpable, est l'incarnation d'un incube enfoui au plus profond d'eux-mêmes. Cette part de réel de chacun, inséparable, s'actualise ici, de façon poétique, grâce à la présence du masque. Telle une illusion, un leurre au symbolisme trop cru et trop cruel, ce masque est en fait un masque-reflet qui fonctionne sur le plan de la confrontation spéculaire :

(...) la mascarade (...) se trouve confrontée à un masque qui est à la fois le reflet d'elle-même et son expression archétypale de par l'omnipotence de sa fonction. Tout comme la mascarade est dépourvue de nature propre et vide par nature, son reflet est pure illusion qui se dissipe à l'issue de sa mission dissolvante. Bien qu'illusoire, le masque-reflet est tout puissant car il est doté de pouvoirs maléfiques comme de pouvoirs bénéfiques (...). Le masque-reflet apparaît alors non pas comme le double des masques mais leur archétype dont la présence, nécessaire et fatale, nourrit, avant de clore, la diégèse du conte.<sup>8</sup>

- 8 Nul besoin pour le masque-reflet d'exercer une coercition quelconque sur les autres masques, ce qui n'est pas sans rappeler l'étrange mais non moins efficace passivité du double de William Wilson, le héros éponyme. La mission de la Mort Rouge, à l'instar de celle du double de William Wilson, doit s'accomplir selon une logique liée, nous le verrons, à l'eschatologie cosmologique, sans aucune provocation délibérée ni aucune violence superflue.
- 9 La spécularité qui caractérise les rapports entre la Mort Rouge et Prospero est marquée dans le texte par la présence de certains détails qui se font écho : la couleur rouge du sang qui évoque les hémorragies causées par la peste, souille le masque ainsi que l'accoutrement de la Mort Rouge, et se détecte également sur le front exaspéré du Prince. Par ailleurs, tel un rappel adressé à tous les protagonistes présents concernant le symbole à la fois de la vie et de la mort, le rouge flamboie en lueurs fulgurantes sur les draperies noires de la septième et dernière chambre, à travers les vitres rouge-sang de la fenêtre. Spécularité entre spectre et spectateurs, entre extérieur ensanglanté et intérieur rougeoyant, ségrégation entre macrocosme au sang vicié et microcosme au sang purifié, tout concourt à l'expression d'une obsession, celle de la mort dont le sang serait l'auxiliaire, comme le perçoivent Prospero et son entourage. Et c'est en cela que réside toute la tragédie du Prince : si le masque de la Mort Rouge est un leurre, c'est aussi un avertissement car le Prince s'est leurré lui-même sous la conduite d'une hubris suicidaire.

## Chronique d'une mort annoncée

- 10 En digne héros des temps mythiques relevant d'un passé indéterminé, Prospero poursuit un rêve chimérique qui le mène, malgré lui, à l'auto-destruction. "The Masque" est le récit d'une mort annoncée dont la diégèse repose sur des supports temporels et géographiques propres à une thématique multiple : celle de l'enfermement, celle de la réduction ou régression, et celle de la dissolution, sur lesquelles nous reviendrons. En considérant ce récit avec une certaine distance, et en gardant à l'esprit le souvenir d'autres contes poésques de même nature et aux visées similaires<sup>9</sup>, le lecteur averti aura détecté ici, comme ailleurs, l'aspect inéluctable d'une marche vers l'anéantissement de soi à travers la négation utopique d'une destinée

humaine jugée par le narrateur/héros comme trop indigne d'être vécue, trop en deçà de ses aspirations profondes qui peuvent être ici de nature hubristique, et là de nature névrotique, ou encore les deux à la fois.

- 11 Ici comme ailleurs, il s'agit d'une dissidence, d'un état de rébellion qui vise à affranchir le sujet d'un certain asservissement physique, ou moral, devenu intolérable. De façon tout à fait paradoxale, mais aussi profondément poétique, le sujet poésque abandonne le carcan initial pour un autre en se réfugiant dans une sphère aussi illusoire qu'aléatoire. Mais l'important n'est pas là ; ce qui importe c'est qu'il a lui-même créé cet enfermement et qu'il y a librement consenti. Une volonté suicidaire préside au développement de l'action comme à ses conséquences. De chambre en chambre, de couleur en couleur et d'heure en heure, Prospero mène une danse qui s'avère macabre non pas tant à cause de la présence du masque de la Mort Rouge qu'à cause de sa volonté de révolte. Le bal masqué de Prospero est une randonnée mortelle, une errance topographique et existentielle dont le terme est la dissolution totale. Le carillon de l'horloge rythme cette marche vers le point de non-retour tandis que la succession des chambres marque la distribution symbolique de l'espace qui sépare l'être du non-être et que Prospero s'est attribué comme territoire immuable, à jamais soustrait à l'empire et à l'emprise de la mortalité. Aucun leurre n'aura été aussi fatal, à l'exception, peut-être, de celui qui s'est emparé du peintre dans "The Oval Portrait" où l'on peut voir l'hubris de nouveau à l'œuvre et menant inéluctablement à la mort de toutes les illusions. Ici, comme dans les autres contes de la même veine, la dimension poétique du récit s'articule autour de l'idée de désir contraire à la norme, de normalité contrecarrée, de fuite centrifuge, et s'appuie sur des modalités d'accomplissement qui obéissent aux canons artistiques de Poe.

## La perversion de l'esthétique

- 12 Placée sous le signe de la régression, la diégèse de "The Masque" s'appuie sur des composantes d'une efficacité remarquable mais dont la signification profonde fait apparaître une perversion de l'esthétique doublée d'une perversion éthique que l'on examinera en dernière partie.

## Les auxiliaires de la régression festive

- 13 Architecture et alchimie semblent à l'origine de l'assise esthétique de "The Masque". On aura déjà remarqué une grande similitude architecturale entre les divers intérieurs poésques : de la maison des Usher aux caves de Montrésor dans "The Cask of Amontillado" en passant par l'école du Révérend Bransby dans "William Wilson", ce n'est qu'enfilades de chambres et dédales de couloirs et d'escaliers sombres et tortueux, représentatifs d'une architecture que d'aucuns considéreront comme l'équivalent symbolique d'un cheminement freudien vers quelque matrice obsessionnelle<sup>10</sup>. La disposition sinueuse des chambres dans "The Masque", cependant, semble devoir se prêter à une analyse portant essentiellement sur les valeurs esthétiques de Poe plutôt qu'à une quelconque interprétation psychanalytique. En effet, et si l'on en croit John T. Irwin, le penchant de Poe pour les arabesques architecturales ne serait pas étranger à son admiration pour le peintre anglais Hogarth dont la pensée artistique consignée dans *The Analysis of Beauty*, publié en 1753, considère que la ligne serpentine est l'une

des deux formes – l'autre étant celle du D – les plus représentatives, non seulement de la beauté et de la grâce, mais aussi de la totalité de l'ordre formel :

And certainly if Poe knew Hogarth's work, he would have known of his association with the serpentine line. For as Hogarth himself points out in the preface to *The Analysis of Beauty*, the self-portrait published as a frontispiece to his engraved works showed "a serpentine line, lying on a painter's pallet", and beneath it the words "THE LINE OF BEAUTY". Finally, it seems hard to believe that anyone as interested as Poe was in questions of analysis and in the subject of the sublime and beautiful would not have made it a point to read a work entitled *The Analysis of Beauty*, particularly if it had been written by an artist whose work he admired.<sup>11</sup>

- 14 La sinuosité architecturale dans *The Masque*, comme dans les autres contes où elle figure, reflète à la fois les méandres enchevêtrés d'un parcours topographique qui relève, nous le verrons, du parcours mandalaïque, et la complexité psychologique du sujet, en l'occurrence le Prince Prospero. Chez ce dernier, le goût pour le *bizarre* – « The duke's love of the *bizarre* » – se traduit également à travers l'alchimie des couleurs qui n'est pas sans rappeler l'alchimie tantrique. Les couleurs différentes des sept chambres s'animent sous l'effet quasi magique du feu provenant des trépieds disposés de l'autre côté des vitres teintées qui illuminent les pièces. Cet éclairage indirect mais pas moins efficace pour autant, filtré et coloré de la plus vive façon, vient renforcer la tonalité de la fête étrange : celle-ci est à la fois réjouissance et initiation, comparable en cela à l'expérience holistique du Tantrisme qui englobe à la fois le plan physique et le plan psychologique. Couleurs successives et mouvantes dont l'effet est régi par une source lumineuse vacillante, feux magiques autant que purificateurs fonctionnant comme agents de métamorphoses, se conjuguent pour conférer aux personnages leur aspect de rêve fantomatique :

To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. And these – the dreams – writhed in and about, taking hue from the rooms, and causing the wild music of the orchestra to seem as the echo of their steps.

- 15 Métamorphoses physiques et psychologiques, visées communes de toute alchimie, se retrouvent au cœur des alchimies poésque et tantrique. Poe connaissait l'alchimie<sup>12</sup> mais n'a pas écrit des nouvelles alchimiques pour autant : le discours alchimique chez Poe n'est pas une fin en soi, pas plus que la pratique alchimique ne l'est chez l'initié tantrique. Sans doute Poe avait-il compris tout le parti qu'il pouvait tirer de l'alchimie pour véhiculer certaines de ses convictions dans ses écrits de fiction. L'alchimie apparaît dans "The Masque" comme un moyen à la fois poétique et sotériologique<sup>13</sup> permettant de rendre compte du rituel esthétique qui sous-tend le passage du temps et donc de la vie. L'allégorie se déploie ici dans toute son envergure en recouvrant le souci existentiel du voile poétique d'une représentation festive dont la nature est éminemment régressive. L'architecture serpentine, le chatoiement des couleurs, la fulgurance des feux, ainsi que les accords hystériques de l'orchestre, convergent, tous, vers le lieu de leur propre anéantissement, c'est-à-dire la dernière chambre ou chambre-sépulture où la vie sous toutes ses formes s'éteint malgré toute l'énergie déployée par Prospero et les siens. Par ailleurs, le nombre *sept*, à l'instar des couleurs, participe de ce parcours régressif à travers l'allusion aux sept âges de l'homme dont parle Jaques dans *As You Like It*. Le septième âge, tel que le décrit Jaques, offre un écho saisissant de la clôture de "The Masque" marquée par la négativité totale :

Last scene of all,  
That ends this strange eventful history,

Is second childishness, and mere oblivion;  
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans every thing.<sup>14</sup>

- 16 La thématique de la régression, exprimée sur le mode poétique, vise, selon des critères artistiques bien définis<sup>15</sup>, l'unité d'effet qui exige, selon Poe, que tous les détails du récit convergent vers un seul et même effet amené comme un point d'orgue qui, tout en clôturant le conte, laisse héros et lecteurs sous le choc d'un véritable coup de théâtre. C'est en ce nœud à la fois poétique et thématique que la couleur rouge acquiert toute son importance : elle apparaît comme emblématique d'un effet de fascination – ou de *sidération*, pour reprendre le mot de Roger Bozzetto- dont l'emprise sur Prospero et ses courtisans est totale. La Mort Rouge, en traversant les salles du château, telle une figure de proue fascinante, davantage suivie que poursuivie, réalise ainsi l'unité d'effet du récit, et fait écho à l'idée que Poe inaugure dans l'art de la nouvelle « une esthétique de l'effet qui court comme un fil rouge dans toute son œuvre. »<sup>16</sup>

## Une esthétique de l'excès

- 17 De façon quelque peu paradoxale, et ceci se vérifie également dans d'autres contes tels que "Ligeia", l'esthétique de "The Masque" apparaît comme un mélange impur, empreint d'ambiguïté, qui se situe à la frontière du Beau et du Laid, du Sublime et de l'Horreur, entre l'attraction et la répulsion, s'érigeant ainsi en métaphore poétique du processus cosmologique qui sous-tend ce récit. Par le biais d'affirmations maintes fois répétées, Poe opère la mutation de l'esthétique de Prospero en une « inesthétique » qui préfigure toute l'horreur de la situation tout en exprimant une régression par rapport aux canons esthétiques de l'auteur dont le narrateur dans ce récit se fait le porte-parole. Poe prend soin d'indiquer qu'en matière d'esthétique, les goûts de Prospero s'avèrent fort douteux – "The duke's love of the *bizarre*", "The tastes of the duke were peculiar" – s'ils ne relèvent pas directement de la folie : "There were delirious fancies such as the madman fashions". L'abondante présence d'oxymores – "his conceptions glowed with barbaric lustre", "arabesque figures with unsuited limbs and appointments", "there was much of the beautiful, there was much of the wanton", "the prince's indefinite decorum" – révèle l'écart qui sépare le vrai sens du goût chez Poe, lié à l'imagination, et les délires esthétiques de Prospero, liés à la *fancy*. Enfin, la norme en matière de goût telle que Poe l'exprime dans *The Philosophy of Furniture* (1840) s'oppose ouvertement au manque de goût flagrant chez Prospero à travers l'usage d'un lexique ou d'expressions à connotation fortement péjorative si l'on garde en mémoire les recommandations consignées dans cet essai : *bizarre, profusion of golden ornaments, glaringly illumined, gaudy, fantastic, glitter, phantasms*. Contrairement au Prospero shakespearien qui, en vrai magicien, parvient à instaurer un semblant d'ordre et d'harmonie dans son île au lendemain d'une tempête mémorable, le Prospero de Poe rétablit dans la sienne un certain désordre sous le couvert d'une esthétique douteuse. Nous avons affaire ici à une thématique de l'excès que l'apparition de la Mort Rouge traduit de façon symbolique mais aussi singulièrement ironique : "the figure in question had out-Heroded Herod, and gone beyond the bounds of even the prince's indefinite decorum". Tous les éléments du conte, y compris l'architecture serpentine et l'alchimie des couleurs, contribuent à mettre en exergue la notion de subversion qui est au cœur du contexte épistémique de "The Masque".
- 18 A la perversion esthétique, liée à la linéarité de l'axe syntagmatique du récit et se traduisant par la distorsion du goût, s'oppose la perversion éthique, liée à l'axe



paradigmatique et dont le mode d'expression est la subversion. Et c'est le long de l'axe paradigmatique que se rencontrent les échos d'*Eureka* qui font de "The Masque" le récit d'une eschatologie dont la proximité avec l'eschatologie orientale demeure troublante.

## Une écriture à résonance orientale : vers une eschatologie bouddhico-poesque.

### La proximité orientale du récit poesque : le mandala pervers de Prospero

- 19 Comme c'est le cas dans la plupart des contes de Poe, l'impact d'*Eureka* sur "The Masque" est si profond que l'on peut considérer ce récit comme une illustration, parmi tant d'autres, de l'essai métaphysique, une mise en abyme autant qu'une mise en pratique du souci cosmologique eurékéen dans un contexte de fiction. Un résumé concis de la thèse d'*Eureka* permettra d'établir sa parenté avec "The Masque" et de dégager la tonalité orientale – bouddhique, essentiellement – de ce récit.
- 20 *Eureka* ou *Essai sur l'univers matériel et spirituel*, publié en 1848 et que Poe qualifie de *poème en prose* et de *livre des vérités*, stipule que l'univers sensible s'est créé à la suite du désir divin de s'incarner en une particule mère qui, en se divisant de façon quasi infinie, donne naissance à un nombre incalculable mais fini d'atomes. Au terme du désir divin de diffusion dans l'espace ainsi créé, le mouvement de retour des atomes dispersés vers la particule originelle s'amorce et se traduit par la formation des corps célestes, ou ensemble de galaxies, qui constituent l'univers. A la fin des temps, la contraction totale de l'univers entraînera sa disparition en même temps que disparaîtra la particule originelle qui, s'incarnant de nouveau sous l'impulsion d'une nouvelle volition divine, donnera lieu à un nouveau cycle d'expansion et de contraction, et cela tant que Dieu éprouvera le désir de s'incarner. L'unité, point de départ et finalité du monde, constitue donc son principe unificateur ; mais le monde, en soi, fait obstacle au retour vers l'unicité originelle car, par définition, il incarne le multiple qui, à son tour, manifeste un désir d'existence qui lui est propre. C'est ce même vouloir-vivre, à la racine du monde phénoménal, que Schopenhauer analyse, quelques décennies avant Poe, dans *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* (1818). Or, on peut lire dans tous les textes sacrés du Bouddhisme<sup>17</sup>, que, du moindre grain de sable – la métaphore de l'atome – à l'agrégat le plus complexe, l'univers entier manifeste le désir d'être tout en s'acheminant vers le Nirvâna, sa destination ultime à la fin des temps. Pensée poesque et tradition bouddhique mahâyâniste<sup>18</sup> se rejoignent pour affirmer que cette volonté d'existence se traduit par les cycles de renaissances successifs que Poe appelle aussi « métamorphoses ». Ce constat commun de Poe et des Mahâyânistes en entraîne d'autres d'égale importance et notamment les affirmations suivantes : la matière, et donc l'existence, sont le produit de l'attraction et de la répulsion ; en tant que telle, la matière dont l'existence est soumise à un jeu de forces, à la combinaison d'énergies, est contingente et par suite impermanente ; enfin, la vocation de la matière, identique à celle de tout désir d'incarnation – aussi divin soit-il – est l'intégration du Néant/ Nirvâna, cette vacuité centrale où se résolvent toutes les antinomies et dichotomies de la multiplicité.
- 21 Le monde, régi par les forces de l'attraction et de la répulsion, apparaît donc comme une entité illusoire et aléatoire. Il n'en demeure pas moins qu'en tant que multiplicité

manifestée, il incarne une résistance, une réaction opposée à la marche vers l'intégration de l'unicité. Le monde sensible est emblématique de la contradiction car il est répulsion pure, incarnation de la force contraire à l'attraction, et sa volonté d'existence contrecarre celle-ci et retarde ses effets. Cet attachement à l'existence constitue le karma du monde dont l'errance dans le Samsâra se traduit par le nombre incalculable mais non infini des cycles de renaissances : l'errance samsârrique a un terme, tout comme elle a une origine, ce dont pensée poétique et tradition bouddhique conviennent sans divergence aucune.

- 22 A la lumière des considérations eschatologiques communes à ces deux instances, "The Masque", dans son contexte épistémique, se donne à lire, comme une allégorie liée à l'ontologie bouddhico-poétique. La farandole des protagonistes dans ce récit est une dramatisation de l'errance samsârrique dont le terme cosmologique est le trou noir de l'ultime chambre. La septième chambre tendue de noir signale la fin d'un cycle de métamorphoses qui a commencé dans la chambre orientale tendue de bleu. Elle représente un lieu de non-retour temporaire, dans l'attente d'un nouveau cycle sous l'impulsion d'un nouveau désir d'existence, et c'est en son centre vide que se résorbent toutes les fulgurances artistiques ainsi que toutes les extravagances centrifuges d'un microcosme dont le destin ne peut échapper au devenir du macrocosme qui l'englobe.
- 23 L'univers de Prospero, issu d'une volonté contraire à la force d'attraction, est une contradiction vouée à disparaître. C'est en ce sens que l'on peut considérer "The Masque" comme la chronique d'une mort annoncée. Et c'est en ce nœud bouddhico-poétique que la figure de la Mort Rouge acquiert toute sa signification ontologique : elle n'incarne pas le mal, comme le pense Prospero, mais la force d'attraction dont la mission est de vaincre la répulsion qu'incarnent Prospero et sa création.
- 24 Le microcosme de Prospero n'est donc qu'un accident de parcours, et vue sous cet angle, la pérégrination du prince à travers les sept métamorphoses symbolisées par les sept chambres correspond à une progression mandalaïque erronée. Contrairement au mandala sotériologique où le sujet, en parvenant au centre de la cosmogonie, rejoint le niveau divin et réalise l'expérience épiphanique d'une illumination et d'une délivrance salutaires, dans le mandala pervers de Prospero, à aucun moment, le prince ou ses courtisans, n'osent s'aventurer dans la chambre de non-retour, l'équivalent du centre vide de l'ultime cercles d'un mandala encore trop ancré dans la multiplicité. C'est ici que Poe renforce le caractère allégorique du récit avec une habileté remarquable en passant très subrepticement du parfait au présent de narration : la deuxième moitié du sixième paragraphe du texte, consacrée aux évolutions des protagonistes de chambre en chambre, rythmées par la musique d'un orchestre dont les accords sont interrompus à chaque heure par le carillon de l'horloge, est entièrement rendue au présent de narration. Ce changement de temps indique le passage d'une occurrence diégétique particulière vers l'atemporalité d'une affirmation d'ordre général : le présent de narration octroie au mandala de Prospero une dimension archétypale en en faisant le prototype de tous les mandala de cette nature.
- 25 Enflure intempestive, voire incongrue car générée par la *fancy* de son auteur, le microcosme de Prospero apparaît comme une inflation cosmologique hubristique qui n'aurait pas dû être, et dont l'existence, sous-tendue par l'espace et le temps, est vouée à disparaître avec la disparition de ces deux paramètres cosmologiques.

## Le degré zéro du temps et de l'espace

- 26 On ne saurait passer sous silence le fait que Poe accorde dans ce récit une importance capitale au couple temps/espace. Par ailleurs, l'abolition du monde à travers l'abolition de ses paramètres, telle qu'elle se présente dans "The Masque", fait écho aux visions apocalyptiques d'*Eureka* et d'autres récits tels que *The Conversation of Eiros and Charmion*. D'une façon générale, la thématique poésque de la négation du monde – ou d'un monde – se présente comme un rituel eschatologique qui peut déboucher sur une disparition soudaine et quasi magique de l'environnement, comme c'est le cas ici, ou sur la variante que représente l'évanouissement du sujet pour qui le monde n'existe plus, comme dans le cas de "The Pit and the Pendulum". Dans tous ces écrits la fin du monde coïncide avec la disparition simultanée du temps et de l'espace. Qu'y a-t-il d'étonnant à cela puisque Poe est convaincu, dans *Eureka*, de l'identité du temps et de l'espace : *Space and Duration are one*. Il serait utile de se référer, de nouveau ici, à la sphère bouddhico-poesque pour rendre compte de l'importance de ces deux paramètres dans "The Masque" :

Tout comme dans la tradition bouddhique, l'Absolu chez Poe est un Absolu aspatial et atemporel, au sein duquel l'espace et le temps sont abolis, chacun à sa façon : le premier par contraction ad infinitum, devient inexistant et rejoint l'inexistence du temps qui s'est figé au degré zéro, c'est-à-dire, non pas dans l'éternité liée au phénoménal, mais dans le hors-temps, le non-temps, autrement dit, l'atemporalité de l'inconditionné ou du non-manifesté.<sup>19</sup>

- 27 C'est précisément ce qui se passe dans "The Masque", récit éminemment sous-tendu par ces deux paramètres qui fondent l'univers : l'espace implose dans la dernière chambre où tout disparaît dans les ténèbres d'un véritable trou noir tandis que le temps s'est arrêté au dernier coup de minuit. Cependant, tout au long du parcours circonscrit par les chambres, chaque heure que sonne l'horloge est un rappel des incontournables réalités ontologiques que les protagonistes refusent d'intégrer, non sans une angoisse grandissante au fur et à mesure que le temps avance, angoisse que le narrateur ne manque pas de souligner : « There are chords in the hearts of the most reckless which cannot be touched without emotion ». Ce processus d'actions balisées par des jalons temporels, qui indique que la mesure du temps est liée à l'existence en sursis, se retrouve dans "The Tell-Tale Heart", notamment, où les faits et gestes du héros-narrateur sont ponctués de références au temps, récurrentes et précises. L'existence se déploie donc dans un espace et une temporalité bornés, à l'instar du château-microcosme, de l'exil-prison de Prospero où rien ne peut entrer ni sortir, mais où tout se trouve déjà.
- 28 La contradiction que représente ce microcosme et qui se traduit par une subversion à tous les niveaux du récit, concerne également le temps. En se retranchant de l'entropie environnante, la néguentropie de Prospero n'en a pas moins conservé les paramètres temporel et spatial, mais de même que l'espace mandalaïque du prince s'avère une cosmogonie perverse, de même, la temporalité de son enclave se veut contraire à celle du macrocosme à laquelle il lui faut correspondre. Mais comment échapper à l'emprise du temps ? Comment se soustraire à la temporalité, aux cycles des renaissances, à l'inéluctabilité du destin que symbolise la Mort Rouge ? Prospero résout toutes ces questions par le recours à un stratagème technique - le bal - un stratagème par ailleurs éminemment esthétique car il s'agit d'un bal masqué où se retrouvent tous les goûts, le meilleur comme le pire. La farandole représente l'espoir fou de Prospero de s'affranchir

de la cyclicité du temps ; elle traduit, de façon symbolique, l'acte sexuel qui fonde la vie et s'oppose ainsi à la mort, car :

[...] toute chorégraphie rythmique est une érotique. Erotique non seulement en ce sens que de nombreuses danses sont directement un préparation ou un substitut de l'acte d'amour, mais encore parce que la danse rituelle joue toujours un rôle prépondérant dans les cérémonies solennelles et cycliques qui ont pour but d'assurer la fécondité et surtout la pérennité du groupe social dans le temps.<sup>20</sup>

- 29 La danse, dans ce récit, n'apparaît macabre qu'à cause de la présence du masque de la Mort ; elle est, en fait, l'expression d'un suprême désir de vivre, d'une pulsion de vie rythmée par la musique de l'orchestre et le carillon de l'horloge : "[...] in them beat feverishly the heart of life." La rythmique sexuelle du bal masqué, en s'émancipant du rythme temporel naturel, vise à atteindre l'intemporalité, et donc la sphère du mythique, tout en demeurant au cœur du temps qui s'écoule inexorablement vers son propre épuisement :

La musique constitue bien elle aussi une maîtrise du temps comme l'a vu un des plus perspicaces musicologues qui écrit : «En admettant que la musique organise effectivement le temps, quel est donc le caractère spécifique de cette opération ?... le compositeur produit dans le temps une chose qui en son unité, en tant qu'ayant un sens, est intemporelle... »<sup>21</sup>

- 30 Toutefois, Poe a pris soin de souligner la nature étrangement ambiguë, et donc inquiétante, du carillon de l'horloge : présentée tantôt comme profondément musicale, tantôt comme menaçante, la tonalité de la mécanique vient assombrir les réjouissances, et les heures qu'elle égrène apparaissent comme autant de coups de frein à la frénésie générale. Le rôle de l'horloge s'avère en fait bivalent : elle impulse la danse autant qu'elle la détruit ; elle rythme la chorégraphie autant qu'elle scande l'approche de la mort. Par cette double fonction, l'horloge fusionne deux symboliques : elle est d'une part l'outil diégétique qui traduit le passage du temps ainsi que la progression narrative, et d'autre part un auxiliaire eschatologique éminemment poétique, à la fois héraut et victime de l'apocalypse universelle<sup>22</sup>.
- 31 La double contradiction de Prospero, à la fois spatiale et temporelle, véritable effort désespéré de s'affranchir de la mortalité, s'achève dans une dissolution totale qui se traduit par le degré zéro du temps et de l'espace. L'analyse de "The Masque" demeurerait, cependant, incomplète si elle ne rendait pas compte des échos dissolvants que renferme l'écriture de ce récit où la forme semble épouser au plus près les contours du fond.

## L'écriture apophasique comme métaphore de la réintégration du Néant-Nirvâna

- 32 "The Masque" est l'histoire d'une aventure qui s'abîme dans l'au-delà de la vie et de la mort, et la régression en est le terme clé car elle se vérifie à tous les niveaux. La structure même du récit en est affectée : l'écriture de "The Masque" reproduit la régression cosmologique dont parle *Eureka*, par le recours à l'itération des situations qui se dégradent au fur et à mesure que le terme de la diégèse approche. A l'instar de l'effondrement progressif de l'univers tel que le décrit *Eureka* – "If the propositions of this Discourse are tenable, "the state of progressive collapse" is *precisely* that state in which alone we are warranted in considering All Things"<sup>23</sup> – "The Masque" se donne à lire comme une succession de phases dont l'amplitude, large dans la première moitié du

récit, diminue avec l'accélération du rythme des événements dans la deuxième moitié, pour enfin retrouver l'envergure que requiert le compte rendu de l'apogée apocalyptique du conte. De phase en phase, comme de chambre en chambre, le récit s'achemine vers sa conclusion qui, dans un treizième et dernier paragraphe, résume tout le processus annihilateur de l'eschatologie eurékéenne. L'itération descriptive des situations, outre le fait qu'elle reflète, sur le plan syntagmatique, le rythme chorégraphique de la fête, vise à reproduire, sur le plan paradigmatique, l'effet de tautologie inhérent à la cyclicité cosmologique qui pose que les âges se succèdent jusqu'à leur terme.

- 33 Parallèlement à la dissolution de l'univers lors de son implosion et de son intégration du Néant, nous assistons, au niveau du conte, à la dissolution d'une écriture qui s'abolit dans le degré zéro d'un discours caractérisé jusque là par une certaine flamboyance, à l'image de la fulgurance éphémère du monde de Prospero. Progressivement mais inéluctablement, la fonction de l'écriture change de statut : à la fonction phatique, destinée à la présentation et au développement de l'histoire narrée, succède la fonction apophasique dans la clôture du récit. Véritable métaphore de l'intégration du Néant/Nirvâna, la conclusion de "The Masque" n'en conserve pas moins, jusque dans les soubresauts de l'agonie, des traces éloquentes de la nostalgie du Samsâra, d'un vouloir-vivre contraire à la résorption finale, à travers la conjonction *and*, réitérée pas moins de huit fois en quelques lignes. Des pans entiers de vie et de vitalité, emblématiques d'une répulsion rebelle aux visées d'éternité impossibles, sombrent les uns après les autres, à l'instar de l'effondrement progressif des mondes eurékéens dans le processus du retour d'abord vers l'Un, puis vers l'Absolu. Sur le plan de l'écriture, ces effondrements successifs, liés les uns aux autres par la conjonction *and*, traduisent une contiguïté syntagmatique dont l'épuisement coïncide parfaitement avec la métaphore paradigmatique de la désintégration finale du monde de Prospero et de son intégration de l'Absolu.
- 34 L'apophasisme de la clôture représente le point de non-retour d'une écriture régressive dont le discours n'a plus d'objet car il a atteint la limite du vide, l'aporie d'une expérience de l'extrême qui débouche sur l'impossible à dire. Cette forme d'écriture qui se nie elle-même tout en contribuant à l'effet de sidération, relève d'une technique narrative chère à Poe. L'auteur y recourt dans plusieurs de ses contes et notamment dans "The Narrative of Arthur Gordon Pym" où elle se déploie dans toute son envergure, avec cette différence que, dans "The Masque", le narrateur demeure le témoin extradiégétique de l'uniformité enténébrée de l'Absolu, alors que, dans "The Narrative", le narrateur intradiégétique disparaît dans l'Absolu d'une uniforme blancheur. Dans les deux cas, ainsi que dans tous les contes de même nature, l'écriture se clôt sur cette vacuité qui est au cœur des processus eschatologiques poésque et bouddhique<sup>24</sup>.
- 35 A maintes reprises Poe s'est élevé contre l'usage abusif et incongru de l'allégorie dans tout récit de fiction. Ainsi, dans son compte rendu des poèmes de Henry B. Hirst, l'auteur affirme que « *all allegories are contemptible* »<sup>25</sup>, et, dans le même ordre d'idées, dans son essai critique sur les *Twice-Told Tales* de Hawthorne, il écrit :

In defence of allegory, (however, or for whatever object, employed) there is scarcely one respectable word to be said. Its best appeals are made to the fancy – that is to say, to our sense of adaptation, not of matters proper, but of matters improper for the purpose, of the real with the unreal; having never more of

intelligible connection than has something with nothing, never half so much of effective affinity as has the substance for the shadow.<sup>26</sup>

- 36 Cependant, au terme de notre analyse, il apparaît que "The Masque" répond parfaitement aux exigences très particulières de Poe concernant l'allégorie, telles qu'il les énonce dans ce même essai sur Hawthorne :

One thing is clear, that if allegory ever establishes a fact, it is by dint of overturning a fiction. Where the suggested meaning runs through the obvious one in a very profound undercurrent, so as never to interfere with the upper one without our own volition, so as never to show itself unless called to the surface, there only, for the proper uses of fictitious narrative, is it available at all. Under the best circumstances, it must always interfere with that unity of effect which, to the artist, is worth all the allegory in the world.<sup>27</sup>

- 37 Le souci esthétique, qui engendre l'unité de l'effet, est au cœur d'un récit où le narrateur, à aucun moment ne permet à l'allégorie d'éclipser l'intérêt diégétique. Nous retrouvons ici, à l'instar du « poème en prose » que constitue *Eureka*, cette obsession poétique pour l'unité poétique dans toute œuvre de fiction. Tout didactisme et, avec lui, toute allégorie affichée doivent être bannis du récit de fiction. "The Masque" apparaît ainsi comme une véritable mascarade dans tous les sens du terme : si le sens premier et le sens caché coïncident aussi parfaitement, si l'obvie et l'obtus se superposent avec autant d'exactitude, c'est bien parce que le propos épistémique – l'eschatologie bouddhico-poesque – est habilement masqué dans sa totalité par la fiction de surface. Nous pouvons y déceler un écho supplémentaire d'*Eureka*, œuvre dans laquelle Poe affirme maintes fois que « The Body and the Soul walk hand in hand ». Et si ce conte marque autant l'imagination du lecteur c'est bien parce que celui-ci trouve dans l'hubris pathétique de Prospero le reflet de son propre désir d'éternité dont la perversion lui échappe, à lui autant qu'à Prospero, car nous dit *Eureka*, la conscience humaine n'est pas encore prête pour l'intégration de la conscience divine qui l'englobe, et la résorbera à la fin des temps, dans le vide d'une centralité nirvânée.

---

## BIBLIOGRAPHY

Poe, Edgar Allan. *Poetry and Tales*. ed. Patrick F. Quinn, New-York : Literary Classics of the United-States, Inc., 1984 (The Library of America).

—. *Essays and Reviews*. ed. G. R. Thompson, New-York : Literary Classics of the United-States, Inc., 1984 (The Library of America).

Oeuvres critiques :

Bonaparte, Marie. *Edgar Poe. Sa vie - son œuvre*. Paris : P.U.F., 1958.

Bozzetto, Roger. "La recherche de l'émerveillement et de la sidération". *Europe*, n°868-869, Paris, 2001.

Dubois, René. *Edgar A. Poe et le Bouddhisme*. Paris : Ed. Messene, 1997.

—. "Temps et espace dans l'*Eureka* de Poe et dans la tradition bouddhique ". *Mythes, Croyances et Religions*, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, n° 18, 2000.

Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunod, 1992.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil, 1972.

Gargano, James W. *The Masquerade Vision in Poe's Short-Stories*. Baltimore : Enoch Pratt Free Library, 1977.

Grillou, Jean-Louis. "Death in Venice or *Sol y Luna in Leone*, An Alchemical Reading of E. A. Poe's *The Assignment*", *Les Cahiers du Cerli* 2 (Fév. 1993).

Irwin, John T. *The Mystery to a Solution*. Baltimore and London : The Johns Hopkins University Press, 1994.

Mooney, Stephen L. "Poe's Gothic Waste Land", *The Recognition of E. A. Poe*. Ed. Eric W. Carlson, Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1966.

## NOTES

1. Le titre de ce conte sera repris, tout au long de l'article, sous la forme abrégée de « The Masque ».
  2. Il s'agit des contes du Club de l'In-Folio publiés entre 1833 et 1835 et dont Henri Justin a donné un compte-rendu exhaustif dans *Poe dans le champ du vertige*, Paris : Klincksieck, 1991.
  3. La peste – aussi appelée *Yellow Jack* – de même que le choléra firent des ravages surtout à Baltimore où vivaient, à cette époque, Poe et sa famille. L'épidémie de choléra de 1831, particulièrement meurtrière, devait marquer l'imagination de Poe qui en fait état également dans le conte intitulé « Shadow » dont l'appartenance au corpus de l'In-folio demeure incertaine.
  4. Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III* : 72.
  5. James W. Gargano, *The Masquerade Vision in Poe's Short-Stories*, Baltimore, 1977.
  6. *Supernal*, terme qu'affectionne Poe et qui apparaît notamment dans *The Poetic Principle*, essai publié en 1850, un an après la mort de son auteur.
  7. James W. Gargano, *op. cit.* : 8.
  8. René Dubois, *Edgar A. Poe et le Bouddhisme* : 233.
  9. Il s'agit tout particulièrement de « William Wilson », « The Black Cat », « The Tell-tale Heart », « The Cask of Amontillado », « The Fall of the House of Usher », mais aussi de « The Oval Portrait » et « The Narrative of Arthur Gordon Pym », entre autres.
  10. Marie Bonaparte, élève et amie de Freud, dans *Edgar Poe, sa vie-sa vie-œuvre* (1958), décrit la Mort Rouge comme représentant la figure du « père assassin et assassiné » qui revient pour se venger de son fils Prospero qui l'a tué et remplacé dans le sein maternel symbolisé par les méandres de l'Abbaye-utérus.
  11. John T. Irwin, *The Mystery to a Solution* : 408-409.
  12. Plusieurs critiques l'affirment, comme Jean-Louis Grillou qui, dans son article « Death in Venice, or *Sol et Luna in Leone*, An Alchemical Reading of E. A. Poe's *The Assignment* », écrit : " Il est évident qu'il [Poe] avait une connaissance poussée de la littérature et de l'iconographie de l' *Ars Magna*. (...) Cette science paraissait à Poe plus estimable qu'il n'osait le dire ouvertement. " *Les Cahiers du Cerli*, 2 (Fév 1993) : 97-114.
- De même, Stephen L. Mooney laisse entendre, dans son article « Poe's Gothic Waste Land », que

les sciences occultes constituent : “ a way which Poe well understood but generally derogated as a serious pursuit. (...) Poe in his tales entertains occult views.” *The Recognition of E. A. Poe*. Ed. Eric W. Carlson : 278-297.

13. L'alchimie poésque présente - et en cela rejoint l'alchimie tantrique - une dimension sotériologique liée à l'éthique et au salut : le but de Prospero est, en effet, de se sauver de la mortalité, mais du fait qu'elle est régressive, la sotériologie ne peut qu'être parodique ici.

14. *As You Like It*, Act II, scene VII.

15. Poe expose clairement ces critères dans son compte rendu des *Twice-told Tales* (1842) de Hawthorne, intitulé *Tale Writing - Nathaniel Hawthorne* (1847).

16. Roger Bozzetto, “La recherche de l'émerveillement et de la sidération”. *Europe*, n°868-869 : 140.

17. En particulier les Sutras du *Tripitaka* ou « Bible » bouddhique composée de trois ensembles de *Textes Canoniques* rédigés en Pali, forme dérivée du Sanskrit qui était la langue classique de l'Inde antique.

18. Le Mahâyâna est la tradition des écoles bouddhiques du Nord dont le souci sotériologique primordial est le salut des masses, par opposition au Theravâda, la tradition des écoles du Sud, qui se préoccupe essentiellement du salut individuel.

19. René Dubois, “Temps et espace dans l'*Eureka* de Poe et dans la tradition bouddhique”. *Mythes, Croyances et Religions*, n°18 : 41.

20. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* : 388.

21. Gilbert Durand, *op. cit.* : 387-388.

22. Cette dernière caractéristique de l'horloge est tout à fait évocatrice de celle de l'étang, lieu de résolution et de dissolution finales, dans « The Fall of the House of Usher », avec cette différence que les eaux du lac, aussi noires et inquiétantes que l'horloge et la dernière chambre dans « The Masque », demeurent égales à elles-mêmes après avoir englouti la maison des Usher.

23. *Edgar Allan Poe: Poetry and Tales*: 1348

24. Dans d'autres contes tels que « A Descent into the Maelström », « The Pit and the Pendulum », « Ligeia », « The Premature Burial » ainsi que, dans une certaine mesure, « The Fall of the House of Usher », il ne sera plus question d'intégration de l'Absolu par tous les personnages, mais plutôt d'un arrêt au bord du précipice, à la limite de la vacuité centrale, du refus de s'y engouffrer et de s'y perdre, mais ceci est une autre histoire liée à un autre volet d'*Eureka* - l'histoire d'une errance samsârique prolongée et régie par l'ignorance.

25. *Edgar Allan Poe: Essays and Reviews*: 600.

26. *Op. Cit.* : 582.

27. *Op. Cit.* : 582-583

---

## AUTHORS

### RENÉ DUBOIS

IUFM de la Réunion